

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001027904427



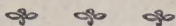
Claude Debussy

ET SON ŒUVRE



Digitized by the Internet Archive
in 2025

DANIEL CHENNEVIÈRE



Claude Debussy

et son œuvre



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET C^{IE}

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.

Copyright by DURAND ET C^{IE}, 1913

D. et F. 8850.

X *lin son* *de*

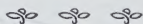
Tribute *ma* *par* *de*

CLAUDE DEBUSSY

ET SON ŒUVRE

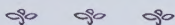
CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

DANS LA MÊME COLLECTION



	Net.
LOUIS BORGEX. — VINCENT D'INDY , Sa vie et son œuvre.	2 »
GUSTAVE SAMAZEUILH. — PAUL DUKAS	2 »
JEAN BONNEROT. — C. SAINT-SAËNS . (<i>En préparation.</i>)	
LOUIS VUILLEMIN. — GABRIEL FAURÉ . (<i>En préparation.</i>)	

DANIEL CHENNEVIÈRE

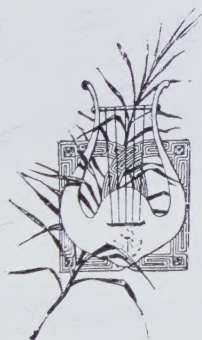


Claude Debussy

et son œuvre

ML
410
D28
C3

Univ. of Arizona Library



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET C^{IE}

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.

Copyright by DURAND ET C^{IE}, 1913

D. et F. 8850.

A Monsieur J. ECORCHEVILLE



Cliche Otto



CLAUDE DEBUSSY

ET SON ŒUVRE



I

Qu'en parlait avec une sorte de mystère, comme d'un être étrange et subtil. Dans l'ombre presque occulte des soirées mallarméennes, on le voyait s'estomper, prêtre en la magie des sons, au milieu de fantômes enveloppés d'une atmosphère de silence et de fantasmagorie. Parfois, de ces hommes inquiétants, une revue divulguait, comme religieusement, une œuvre aux arcanes profonds, incompréhensibles pour les profanes. Parfois aussi un concert hardi faisait figurer dans ses exécutions le nom au charme si doux que d'Annunzio devait chanter plus tard... et c'était Claude Debussy.

On savait qu'il avait été prix de Rome ; que, dès la Villa Médicis, il avait osé profaner ce temple saint d'impiétés sacrilèges. Sa musique s'attachait à des poèmes bizarres ; on parlait d'harmonies insensées, de choses à faire dresser les cheveux sur la tête... et parfois on rencontrait quelque enthousiaste, écoutant avec extase toutes ces sonorités qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on avait entendu... et tout

bas... mystérieusement, on chuchotait le mot de Génie. On entendit à la Société Nationale le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Les Concerts Chevillard même donnèrent les *Nocturnes*...

C'étaient des choses étranges, qui se mouvaient dans une atmosphère douce, voluptueuse, comme des féeries d'Orient. Le public étonné, dérouté, projeté dans une sphère nouvelle où il ne retrouvait plus rien de ses chères habitudes, siffla ou haussa les épaules.

Enfin une nouvelle surprenante se répandit. L'Opéra-Comique allait monter *Pelléas et Mélisande*, le drame de Maeterlinck, mis en musique par Claude Debussy. Les bruits qui circulèrent lors des répétitions ne firent qu'augmenter la curiosité stupéfaite et ironique des musiciens et des critiques. Maeterlinck refusait presque de laisser jouer sa pièce affublée d'une telle musique. Les chanteurs, disait-on, n'avaient rien à chanter et se reposaient sur l'orchestre; l'orchestre, effaré, déclarait n'avoir rien à faire et attendait les chanteurs. On murmurait le mot de « fumisterie »; de graves critiques se scandalisaient et ronchonnaient de vagues phrases : « Spectacle malsain... Déchéance de la musique... » Les compositeurs levaient les yeux au ciel d'un air de douce pitié.

Le 30 avril 1902, la première représentation arriva. Le tout premier public mondain accueillit l'œuvre avec des plaisanteries. Mais bientôt tous ceux qu'attirait le symbolisme, tous les jeunes qui peu à peu se laissaient prendre au charme rare du musicien, leur frère de rêves, accoururent. Ce fut l'enthousiasme, le triomphe. Le nom de Debussy entra dans le domaine public. La gloire arrivait. L'auteur avait quarante ans.

Claude Achille Debussy naquit, en effet, le 22 août 1862,

à Saint Germain-en-Laye. A douze ans, il entra au Conservatoire dans la classe de solfège de Lavignac et dans celle de Marmontel pour le piano. Il y poursuivit de sérieuses études, obtint les années suivantes les trois médailles de solfège, en 1875 le premier accessit de piano, et deux ans après le second prix. Cependant il entra dans la classe d'harmonie d'E. Durand. Sa nature musicale, où déjà perçait la libre inspiration, s'accommoda mal des besognes ingrates auxquelles il se trouva soumis. Il obtint cependant en 1880 dans une classe adjacente le 1^{er} prix d'accompagnement, qui fut bientôt suivi en 1882 d'un accessit de contrepoint et fugue.

Il fréquentait alors assidûment la classe de composition de Guiraud dont il devint l'élève préféré.

C'est à cette époque qu'il fit un court séjour en Russie. Il fréquenta maintes fois les tziganes russes, qui dans les cabarets de Moscou laissaient en des chants passionnés et fiers leur fougue ardente éclater en toute liberté. Il devait garder d'eux longtemps un souvenir vivace, et leur influence se fera sentir surtout dans les pages enthousiasmées du *Quatuor à cordes*, si orientalement extatiques, voluptueuses et éperdues.

Claude Debussy avait alors vingt ans. Un premier essai lui valut le second prix de Rome; et l'année d'après (1884), la cantate de Guinand, *l'Enfant prodigue*, au sujet délicat et simple, lui laissant un peu de latitude, il obtint le premier grand prix.

Alors ce sont les trois années de la Villa Médicis. A ce moment son esprit est entièrement formé. Déjà, dans quelques pages charmantes de *l'Enfant prodigue*, comme le Prélude, où frissonne le souffle poétique de l'aube, et dans les Danses si gracieuses, une délicieuse originalité commençait à se faire jour. Arrivé à Rome, il se tourne vers les âmes

qu'il sent sœurs de la sienne : poètes, peintres le captivent, le séduisent. Il commence à mettre en musique un drame de H. Heine, *Almanzor*, qu'il n'achèvera jamais : et après avoir chanté la grâce tendre du renouveau parmi la campagne de Rome, *Printemps*, il écrit sur *la Damoiselle Elue* de D.-G. Rossetti une musique de douceur et d'extase.

A cette époque, Debussy subissait encore le charme de Wagner. Un hasard lui fit connaître la partition de *Boris Godounow* de Moussorgsky, encore presque inconnu. Il fut enthousiasmé. Devant cette musique si vivante, si libre, si pittoresque, les charmes germaniques se brisèrent. Un second voyage à Bayreuth le détourna à jamais de l'idole qui avait fait tant de mal à la musique française.

C'est à ce moment que Debussy devint un des assidus des soirées fameuses où Mallarmé recevait ses amis. Là, il fréquenta des poètes, des peintres, des sculpteurs : une élite de jeunes novateurs désireux de s'affranchir des routines du passé. Le symbolisme le prit presque tout entier.

Cependant, au milieu du calme et du silence où il aimait à se recueillir, loin des agitations malsaines et tourmentées de la vie artistique parisienne, il cherchait à pénétrer les rêves des poètes pour les fixer dans de chatoyantes et multiples harmonies. C'est alors qu'il s'enthousiasma pour le drame de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, et qu'il y travailla longuement, dix années, avec amour, le gardant auprès de lui comme un viatique. Cela n'empêcha d'ailleurs pas son activité de s'exercer en des œuvres magnifiques et spontanées, comme le *Quatuor* et les *Nocturnes*.

Déjà vers ce temps les œuvres de Debussy commençaient à se répandre. Bientôt ce fut la première de *Pelléas*. Nous avons vu le succès qu'elle obtint.

Dès lors, la gloire du Maître, désormais sacré chef d'une phalange enthousiaste et universelle de musiciens, ne fait



(Extrait de l'INCUBATION.)

L'Enfant prodigue

(représenté au Théâtre de verdure du Jardin des Tuileries).

que s'accroître chaque jour. Il domine d'une hauteur fière et puissante la production de tous les pays. Il s'impose peu à peu à la foule. L'étranger se laisse prendre au charme indicible de sa musique.

Partout, c'est la curiosité, l'admiration, l'enthousiasme, par delà les mers, jusqu'en Amérique où triomphe *Pel-léas*, jusqu'à l'Extrême-Orient. Les musiciens se rendent compte peu à peu qu'avec lui quelque chose commence, qu'une ère nouvelle est venue pour la musique qui s'épuisait...

Et ce pendant, calme et paisible, dans le recueillement tranquille qu'il chérit toujours plus que tout, au milieu de l'affection des siens, il rêve à de nouveaux chefs-d'œuvre... et parfois, tandis que frémissent, aux lointains, les suavités d'idéales harmonies, de grands souffles mélodiques s'en viennent jusqu'à nous, nous apporter des trésors de poésie, de séduction et de tendresse...



II

DANS l'histoire de l'Art, rien n'est fortuit ; tout vient à son temps ; tout se tient. La musique poursuit une évolution parallèle à celle de la société, évolution impérieuse et sûre. La révolution si profonde que Claude Debussy vient de causer dans la musique ne fait que marquer un des points critiques de son histoire, une date fatale, décisive, et venue à l'heure précise où tout la faisait pressentir.

Il ne sert, par conséquent, à rien de s'effarer, de se révolter, d'incriminer qui que ce soit, — comme on le fait sans cesse, — puisque ce serait s'insurger contre l'univers et ses lois, ce qui est tout au moins prodigieusement vain. Cela prouverait, au surplus, que l'on se trouve en retard sur son temps : situation toujours fâcheuse. Car Debussy est l'image profonde de la Modernité ; à vrai dire, *il est la Modernité*. A l'heure où il est venu, il était nécessaire à la musique. On avait besoin de lui. Il a rempli sa mission avec une compréhension et une intensité merveilleuses... avec génie.

L'ignorer, le méconnaître, c'est en même temps méconnaître les nécessités de la musique ; c'est se réfugier lâchement dans un idéal conservateur, étroit et aveugle. On peut presque dire qu'aujourd'hui Debussy est toute la musique. Après lui, il est impossible à quelque musicien que ce soit d'écrire, de sentir même, comme il l'eût fait avant lui.

Debussy a été l'échelon définitif et triomphal d'un bouleversement musical qui a sapé jusqu'aux bases les plus profondes du classicisme, de la musique européenne.

Toute la musique classique repose, en effet, sur une seule gamme, la gamme majeure (la gamme dite mineure s'en rapprochant le plus possible). Ce qu'on appelle gamme, c'est une suite de notes rangées une fois pour toutes dans un certain ordre. Cette série invariable s'accroche indifféremment à n'importe quel point de hauteur : ce point, c'est la tonique ; il fixe ce qu'on appelle la tonalité. Or le souci de la tonalité est le fond du classicisme. Une symphonie est un édifice tonal construit d'après des données fixes. Mélodies, accords, tout concourt à affirmer la tonalité. Le romantisme, en introduisant dans la musique l'humanité, élargit un peu la structure rigide de Bach. Mais, même chez Wagner, le dernier romantique, la gamme majeure subsistait dans son omnipotence presque absolue.

Or il n'existe pas qu'une seule gamme ; on peut, au contraire, en imaginer un nombre infini, et chaque pays, chaque époque en a possédé de différentes. C'est ainsi qu'en face de l'Europe, enclose dans son système uni tonal, se dressait l'Asie, avec une multiplicité surabondante de tonalités. Il est simplement arrivé qu'après trois siècles de domination exclusive, la gamme majeure, le classicisme, épuisés, vieilliss, ont cédé devant l'envahissement impétueux des gammes orientales venues en régénératrices.

Les premiers, les Russes, captant les richesses du folklore slave, c'est-à-dire presque oriental, montrèrent que l'on peut écrire des chefs d'œuvre construits sur d'autres tonalités que la tonalité classique. Mais l'honneur définitif d'avoir senti que le moment était venu d'une renaissance de la musique édifiée sur d'autres bases, l'honneur d'avoir répandu avec force et génie l'inspiration nouvelle à travers

toute l'Europe, cet honneur immense revient à Debussy.

Il introduisit l'Orient dans la musique. *Avec lui, le classicisme est mort, à jamais.*

A vrai dire, l'orientalisme, cette poussée des civilisations épuisées vers le réservoir de toute force et de toute jeunesse, vers l'Asie, avait déjà, avant Debussy, pénétré la modernité. Littérature, Poésie, éblouies par les visions orientales des romantiques, et surtout de P. Loti ; Peinture, enfiévrée par les colorations ardentes de l'Orient ; tout l'Art, enfin, brûlait d'aspirations secrètes vers la terre profonde du Rêve. Seule, la musique, elôturée dans un wagnérisme triomphant et stérile, se fermait obstinément à toute influence novatrice.

Le premier Debussy se dégagea de l'oppression de Bayreuth, de la tyrannie pesante, lourde et protestante du germanisme, qui avait englobé tout le classicisme. Réaction contre *Parsifal*, contre le génie teuton, Debussy délivra le génie musical français de l'italianisme qui l'avait corrompu après Rameau, et des brumes du Nord qui l'étouffaient. Il renoua splendidement la vieille tradition des clavecinistes, en la vivifiant aux souffles poétiques de l'Orient. Il fut un sauveur, en effet, car il donna de l'air à la musique ; pauvre, elle se perdait dans des artifices d'une complexité insensée : il lui donna des trésors inouïs. Et maintenant, comme la nourrice d'Ariane au milieu des pierreries, enthousiasmé par tant de surabondance, il puise au hasard de ses instincts, il fouille avec ivresse, cherchant la merveille rêvée.

Mais l'Ariane de la musique est là, qui sait la route sûre ; elle ne s'arrête même pas à l'étincellement des diamants ; elle va vers la porte dernière, la clef d'or à la main... Ariane est jeune. Sans doute l'Ariane de la musique n'est pas encore née. Il faut une transformation de durée séculaire

pour opérer une révolution définitive. Mais il y a tant de richesses dans les trésors d'Orient qu'il y a de quoi nourrir des centaines de générations.

Non seulement Debussy a transformé la musique en employant des tonalités nouvelles et inexplorées, mais il a encore changé l'objet de la musique, son inspiration.

Le domaine de la musique classique et surtout romantique était les sentiments et les passions de l'humanité. En exprimer l'essence éternelle, tel était son but, merveilleusement atteint. Avec Debussy, si la musique s'intéresse encore souvent aux passions, elle s'occupe davantage de l'élément impressionniste et nerveux du corps humain. La musique en cela suit d'ailleurs l'exemple des autres arts, poésie et peinture ; la musique devient symboliste.

Le *symbolisme* marque l'avènement de la sensation dans l'art. Au lieu de s'abstraire comme l'art romantique dans l'étude des conflits des passions, l'art symboliste s'en tient presque exclusivement aux impressions concrètes, aux réactions nerveuses que produisent sur nous les choses, les ambiances. Pour rendre cette subjectivité délicate, la poésie avait dû se libérer de tout l'élément rigide de la syntaxe, isolant chaque mot considéré en tant que foyer d'images ; la peinture avait abandonné les servitudes du contour et du dessin pour étudier la composition des moindres palpitations nuancées de la lumière. Mais pour la peinture et la poésie, astreintes à une reproduction aux moyens de signes conventionnels, l'idéal ne paraissait pas encore atteint. C'est la musique avec sa subjectivité absolue, son immense pouvoir de suggestion, qui devait réaliser le rêve du symbolisme. Et ce fut Debussy qui fut le premier à entraîner la musique dans cette voie.

Toute une partie de l'œuvre de Debussy est, en effet, du

Scene III. Devant le chateau

Handwritten musical score for Scene III. Devant le chateau. The score is written on multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note in the upper right corner reads: "L'air de l'acte précédent est de Debussy".

Handwritten musical score for Scene III. Devant le chateau. The score is written on multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note in the upper right corner reads: "L'air de l'acte précédent est de Debussy".

Claude Debussy

Autographe de M. Claude Debussy.

symbolisme pur. C'est surtout celle où, parcourant le cercle des principaux poètes d'aujourd'hui, il s'est appliqué à traduire en musique les rêves et les sensations enfermés dans les vers. Et c'est là qu'apparaît entièrement la prodigieuse souplesse, la compréhensivité intense de Debussy. Il a su s'adapter à toutes les mentalités qui ont traversé ces dernières années. Tour à tour, chacune d'elles a été illuminée par sa musique. Il s'est penché sur tous les grands poètes de nos jours et aussi de la Renaissance : il les a touchés de sa baguette féerique, et les harmonies fines et nuancées, les atmosphères langoureuses et attendries, ont révélé des milliers de diamants qui gisaient, ternes, parmi les mots pas assez vivants.

Il a si bien compris toute la poésie, toute la tendresse de chacun, il en a si bien exprimé la substance ineffable, que ce fut une révélation. Les poèmes avaient des éclats nouveaux, une vie plus profonde, brillaient d'une lueur plus ardente : et cette lumière, c'était la musique divine, ailée et mélancolique qui chantait à nos cœurs tout l'intraduisible, toute l'émotion encore frémissante des rêves.

Et cette illumination des poésies est d'une simplicité exquise. La musique ne s'attribue pas un rôle accaparant. Elle sait se taire. Elle enveloppe les mots de clartés changeantes qui font éclipser les moindres nuances de l'expression. Elle pénètre partout : elle glisse, elle s'insinue et vous tient sous un charme magique qui vous livre sans résistance au souffle de la poésie. Partout une délicatesse qui effleure légèrement, une imperceptibilité qui remue jusqu'au fond de nous-mêmes.

Dans l'exploration que Debussy a accomplie parmi les deux poètes de notre France et de sa sœur latine, on peut distinguer trois étapes successives.

D'abord, sous l'influence mystique de l'Italie, il s'incent

aux rêves angéliques des Préraphaélites. C'est l'époque de la *Damoiselle Elue*. Puis c'est le symbolisme français qui l'attire ; Verlaine surtout le séduit, et bientôt c'est l'apparition de *Pelléas et Mélisande*, sans doute le chef d'œuvre du symbolisme.

Mais l'art de Debussy se condense et s'épure encore. Il se tourne vers les anciens et naïfs poètes des premiers temps de la Renaissance et du ^{xvii}^e siècle. François Villon, Charles d'Orléans, Tristan Lhermite se partagent son inspiration. La musique se fait plus mélodique ; deux ou trois lignes aux contours délicats et purs chantent avec une grâce adorable. Et il n'y a pas une hésitation, pas un faux trait ; la ligne mélodique ondoie avec une sûreté merveilleuse. Et c'est alors l'apothéose : *le Martyre de Saint Sébastien*...

Debussy, cependant, ne s'est pas contenté de s'assimiler les manifestations les plus diverses de la sensibilité poétique ; d'être en quelque sorte l'historien le plus profond, le plus complet de la modernité ; grâce à sa propre et féconde originalité, il en est aussi un des éléments principaux. Il a su trouver en lui-même des idéals et des accents nouveaux ; il a surpassé la poésie ; il s'est élevé mille fois plus haut et a su découvrir des voies inconnues de l'art, peut-être les voies de l'avenir...

On peut diviser les œuvres pour piano ou pour orchestre de Debussy en deux parties, d'ailleurs très peu tranchées. Dans l'une, il fait pour la musique ce que le symbolisme avait fait pour la poésie, mais avec une intensité et un bonheur bien supérieurs. Dans l'autre, il va plus loin, plus profond que l'impression ; il fait chanter dans ses œuvres la vie même, la vie intime de la nature ; il semble inaugurer un art nouveau que l'on pourrait appeler « le naturisme ».

Dans les premières de ces œuvres, Debussy note les

impressions qu'il a ressenties au contact de choses très diverses, impressions fugitives, estompées, qui l'ont effleuré, un jour... Mais surtout il fait vivre les rêves, les fantaisies les plus délicates, les plus irréelles. Il s'amuse ; il décrit ; il fait jaillir sur tout une ironie d'une finesse et d'une légèreté inouïes. Il rêve, capricieux, fantasque... et des images fluides passent devant ses yeux. Vite, les voilà frémissantes sur le papier, avec un sourire encore vivant, comme ces vieux pastels du xviii^e siècle aux langueurs encore tièdes et attirantes.

Debussy ressemble, en effet, par bien des côtés, aux peintres délicieux de la Régence : Fragonard, le grand improvisateur, Watteau, jusqu'à Greuze à la tendresse frissonnante. Comme eux, par dessus tout, Debussy a cette grâce française, cette légèreté souriante et pudique, cette émotion contenue qui ne s'échappe pas avec de grands hurlements romantiques, mais qui chante doucement, adorablement.

Souvent aussi, il semble s'inspirer des fantaisies du Japon : il cisèle avec un art minutieux et fin, avec une fantaisie étrange et captivante, de petits bibelots rares et précieux, des délicieux petits riens d'étagère. Tel l'amusant et coloré *Poissons d'Or*, qui éveille au souvenir les estampes des vieux maîtres nippons ; tel *Et la lune descend sur le temple qui fut...* à la poésie vague et mystérieuse ; tel encore *Pagodes*, où frémit l'atmosphère des Indes profondes et saintes, des danseuses étranges qui glissent...

Tout d'abord, avec les *Estampes*, les *Images* pour piano, c'est l'Extrême Orient, mêlé d'alexandrinisme, qui semble inspirer les rêveries de Debussy. Puis, peu à peu, avec la maturité, ses fantaisies s'imprègnent d'une sensibilité plus riche et plus intense. Les mélodies se font plus chantantes, plus expressives, plus condensées. L'émotion y est plus profonde. On y sent moins le caprice, plus le cœur. Et alors

sont venus ces chefs d'œuvre de tendresse, d'inspiration recueillie et fraîche : les *Children's Corner*.

C'est là un art qu'on ne peut pas analyser, pas définir, tellement il est limpide et simple. Tout élément superflu en est retranché. On ne pourrait pas en changer une note sans tout gâter. Cela fait penser un peu à ces chefs-d'œuvre de la sculpture antique où la ligne est si pure, si claire. Mais chez Debussy cette rigueur du dessin s'allie à une nonchalance plus molle. Il semble que chaque note vive d'une vie intense et que tout se fonde dans une courbe d'une grâce inexprimable. Comparer cette musique à la statuaire est encore la rabaisser, car les statues sont froides et inanimées. C'est à leurs modèles, c'est aux corps merveilleux de l'Attique, tout imprégnés de charme et de poésie, que ressemblent les mélodies de Debussy, à ces corps harmonieux où tout souriait d'une sérénité ineffable.

Voluptueux, corporel, naturiste : tel est l'art debussyste. Les passions, les sentiments, le laissent souvent indifférent. Il chante la beauté concrète, la nature, l'âme de l'univers.

Tout ce qui vit possède, en effet, deux sortes de beauté : la beauté plastique ou beauté formelle, ou beauté de corps, et ce qu'on pourrait appeler la *beauté d'âme*. Les choses inanimées ne possèdent pas cette seconde beauté : elle provient du sentiment de la vie. Nous sentons dans un paysage, dans un arbre, une vie intérieure, indépendante de la forme plastique ; et c'est l'intuition de cette vie, sœur de la nôtre, qui provoque en nous ce sentiment particulier du beau. Or cette beauté d'âme, les arts plastiques ne peuvent que la suggérer. Seule, la musique peut la dévoiler dans son essence, avec toute son intensité.

Elle ne l'avait jamais fait. Il y avait eu quelques essais, comme la *Symphonie Pastorale*, mais incomplets ou superficiels. La gloire d'avoir, le premier, exprimé par la



Cliché Otto.

musique la poésie totale de la nature revient à Borodine. *Dans les steppes de l'Asie centrale* est le premier poème symphonique où l'on sente un paysage vivre d'une vie vraiment intense. Après Borodine, Moussorsgky et l'école moderne russe composèrent aussi quelques pièces de musique naturiste. Mais c'est Debussy qui affirma vigoureusement ce qui n'était que tendance et qui donna le premier véritable chef-d'œuvre en ce domaine inexploré et immense : *Ibéria*.

Le naturisme, changement du domaine de la musique, devait la transformer. En effet, l'évolution d'un sentiment offre au romantisme un terrain assez simple et logique, qui prête aux longs développements mélodiques uns et rationnels. A la place d'un sentiment bien net, mettez le fouillis prodigieux, la complexité de la nature : la musique doit se modifier radicalement ; elle doit se faire beaucoup plus complexe, elle aussi. De même que ce sentiment de la vie naturelle est fait d'une multitude d'impressions profondes, submergées par une intuition vague de quelque chose d'absolu : la vie ; de même la musique devra, elle aussi, être formée d'une multitude d'éléments, éléments impressifs, reliés dans une vaste synthèse par une sorte d'atmosphère musicale.

Et ce ne sera pas là simplement de l'impressionnisme. L'impressionnisme est absolument subjectif ; il ne s'occupe même que de l'élément le plus variable de la subjectivité : l'élément nerveux, la sensation. Le naturisme, au contraire, tend vers l'objectivité la plus grande possible ; il est basé non seulement sur des impressions, mais surtout sur l'intuition. L'impressionnisme voit les choses à travers un prisme qui analyse leurs couleurs, mais les déforme. Le naturisme les voit en quelque sorte avec des rayons X qui en dévoilent l'être intime, l'essence éternelle et vitale.

Ainsi, sous l'impulsion du génie slave, Debussy a entraîné la musique vers un avenir nouveau qui s'ouvre à elle, large

et splendide, plein de richesses inconnues. Ceux qui le suivent l'ont bien senti, et deux belles œuvres naturistes : *les Evocations* de A. Roussel, et surtout *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, ont prouvé récemment que Debussy n'était pas un cas isolé, mais qu'il était réellement le chef, presque le promoteur d'une conception nouvelle et féconde de la musique.

Toutes ces modifications profondes du domaine musical ont naturellement transformé singulièrement la forme de la musique et sa structure. Le moule tonal classique est brisé par l'introduction de gammes nouvelles ; les accords, qui s'enchaînaient d'après des relations issues de la gamme majeure, forment dès lors des groupements nouveaux, explicables d'après d'autres gammes jusqu'alors inconnues. Les dissonances, qui peuvent choquer nos oreilles inaccoutumées, n'ont plus de raison de se résoudre sur les consonances habituelles. L'analyse harmonique en est désormais vaine du moment que les accords sont employés pour leur seule valeur sonore, pour les sensations qu'ils éveillent, pour la volupté de l'oreille. L'oreille moderne est devenue très fine, très délicate. Elle jouit des sonorités. Un bel accord est une ivresse rare, et parfois l'auteur le répète longuement pour mieux le savourer ; tel Erik Satie, ce fantaisiste précurseur qui, enthousiasmé par les sonorités de neuvièmes, en fait une orgie effrayante, tel un grand enfant qui s'amuserait à peindre en or tous les murs de ses chambres.

Mais, en dehors de ce plaisir sensuel, il existe une raison qui fait envelopper une œuvre de sonorités identiques, qui les transforme en sortes de leitmotive harmoniques, qui fait régner autour des œuvres une atmosphère profonde et captivante. Cette raison, c'est le *besoin d'unité*.

Et ici nous touchons à une grande critique adressée à Debussy. Ses œuvres, dit on, ne sont pas construites, sont faites de petites piécettes juxtaposées, mais sans aucun lien. Rien n'est plus faux. Les œuvres de Debussy sont parfaitement construites, mais autrement que les œuvres classiques. Et c'est bien compréhensible.

Tout chez Debussy est différent de chez Beethoven, tonalités et matière musicale, et l'on voudrait que la structure des œuvres, leur ossature demeurât identique ! C'est là faire preuve d'une singulière incompréhension des nécessités de l'art. La construction thématique des œuvres de Beethoven est adéquate à son idéal musical. Leur structure rationnelle, scientifique, correspond à la conception abstraite, religieuse, sévère de Bach : elle s'appuie sur les exigences de la tonalité classique. Or Debussy est profondément concret, areligieux, antiallemand, antiscientifique. Tout ce qui a formé la structure classique de Bach a disparu de l'art debussyste, entraînant naturellement la forme qui en était découlée.

L'unité debussyste est surtout une unité harmonique ; et cette unité résulte en grande partie de ce qu'on appelle les atmosphères musicales, c'est-à-dire la transposition musicale d'un état d'âme dominant qui forme une sorte de buée, comme un nuage sonore au travers duquel s'estompent quelques sentiments, quelques mélodies. Par suite d'une sorte de tonalité harmonique, par suite de l'emploi dominant d'une certaine gamme, il se dégage ainsi de chaque œuvre de Debussy un parfum spécial, dominateur et troublant, comme une sorte d'opium féérique qui vous grise, et où tout se mêle, se fond en une harmonie merveilleuse. De plus, à l'intérieur de cette enveloppe sonore, il y a de délicates progressions, des dégradés exquis de sonorités qui se balancent en un flux ténu.

Certes, l'élément d'unité est là, plus subtil ; il faut, pour le bien saisir, avoir longtemps respiré les odeurs enivrantes de ces grandes fleurs pâles qui sourient d'un sourire discret et doucement ému.

La grande majorité de nous n'est pas assez préparée à recevoir cette communion idéale, avec une âme d'une délicatesse et d'une sensibilité si hautes.

Ce qui étonne tout d'abord, ce sont ces sonorités imprévues qui viennent nous déranger d'une longue routine. Nous ne sommes pas habitués à ces agglomérations sonores ; les harmonies nous paraissent étranges. Alors les trois quarts des auditeurs haussent les épaules, furieux d'être troublés dans leur longue quiétude. A quoi bon ? disent-ils. O mots trois fois lâches ! Essence de paresse ! — Les aïeux ont écrit ainsi, ont pensé ainsi : ils ont fait des chefs-d'œuvre : à quoi bon chercher autre chose ?

Mais cet « à quoi bon ? » condamnerait à la stérilité les générations nouvelles ! Il est impossible dans les combinaisons sonores de dépasser une certaine limite, faute de quoi l'on se répète. Déjà, parmi les romantiques, que de redites ! Mais, après le romantisme, tout ce que peut offrir la gamme majeure est épuisé. La tentative de la Schola, voulant continuer le classicisme en tirant sur les règles antiques jusqu'au point où elles pourraient casser, ne paraît pas avoir d'avenir. Alors ? Est-ce chez R. Strauss que nous irons chercher une inspiration vraiment intéressante et féconde ?

Dans tous les pays d'Europe, entraînés par la musique russe et Debussy, de jeunes musiciens surgissent, inspirés des idées nouvelles. L'universalité de ce mouvement n'est-elle pas le signe certain de son absolue nécessité ? A quoi sert de résister contre ce qui est fatal ? Il faut réagir contre cette léthargie conservatrice. Il faut se plonger dans l'étude des œuvres du maître ; quand cela ne serait que par fierté nationale !

Grâce à Debussy, la musique française s'est réveillée du sommeil d'un siècle. Jeune et ardente elle s'est dressée, entraînant avec elle les vrais musiciens de tous les pays.

Debussy a renouvelé la musique. Il en a transformé le fondement (la tonalité), la matière, l'inspiration, la forme. D'un seul coup de son génie, presque seul, il a opéré cette métamorphose inouïe. Et maintenant des perspectives immenses s'ouvrent à la musique. Chaque œuvre de Debussy ouvre des horizons nouveaux dans la forêt de l'Inconnu. Chacune est une aurore. Au seuil de l'avenir, elles se dressent toutes, les bras tendus ; et sur leur front, le ciel s'arrondit en un dôme immense, un ciel de lumière, de tendresse et de beauté...



III



MAINTENANT que nous avons essayé d'isoler les tendances fondamentales qui se révèlent dans l'œuvre de Claude Debussy, si nous nous arrêtons quelques instants sur les plus importantes de ses créations, nous les sentirons palpiter d'une vie intense et poignante, une de ces vies qui troublent et qui séduisent, les vies où a brillé l'éclair du génie.

Au point de vue chronologique, on peut distinguer dans l'œuvre de Debussy deux périodes nettement distinctes, que sépare l'année 1902. Dans la première qui correspond un peu à la jeunesse du maître, il crée le *Symbolisme musical* : il applique à la musique les principes hégéliens qu'avaient répandus Mallarmé et des peintres comme Eugène Carrière. Elle s'inspire souvent de notions picturales : elle s'enveloppe d'atmosphères estompées. Suggestive, impressionnelle, faite de douceur pâle et de mystère, elle s'apparente de très près au mouvement artistique qui venait de s'éteindre. En 1902, *Pelléas et Mélisande* fusionne dans une sorte d'extase extra-sensible les arts qui peu à peu s'étaient imbus des rêves mallarméens. La musique s'anéantit dans un voile de songe et y joue le rôle d'une sorte de « valeur » picturale dans un tableau qui ne peindrait que des âmes. *Pelléas* est l'œuvre essentielle du symbolisme, son expression parfaite, son aboutissement, son apothéose, mais aussi sa fin irrémédiable.

Après *Pelléas*, Debussy abandonne le symbolisme. Deux courants nouveaux se partagent son inspiration.

1^o Le *naturisme*, qui perceait déjà sous l'impressionnisme et qui avec *Ibéria* atteint son apogée.

2^o Une tendance nouvelle, qu'on ne peut guère rapprocher de quoi que ce soit dans l'histoire de l'art, et qui est sans doute l'aboutissement parfait de l'art debussyste, son domaine le plus original, le plus merveilleux, tendance qui nous a donné le *Martyre de Saint Sébastien*.

Ces deux derniers courants d'ailleurs s'opposent. Alors que le naturisme chante la vie ardente et multiple de la terre, et de ce fait se trouve employer la riche technique des impressionnistes, projetée dans une orchestration prodigieusement colorée et dans une sorte de contrepoint très libre rappelant le fouillis exubérant des forêts vierges, le dernier debussysme est un art purement idéaliste, un art essentiellement mélodiste, d'une simplicité et d'une clarté attiques.

Si donc nous considérons globalement les œuvres de Debussy, en dehors du *Quatuor à cordes*, cette page passionnée d'inspiration isolée, nous distinguons trois grands mouvements qui se les partagent, presque chronologiquement.

Avec le symbolisme, Debussy donne à l'âme de la modernité son expression la plus intense et la plus synthétique. Avec le naturisme, il donne à la semence qu'avaient jetée les Slaves un épanouissement splendide qui ouvre tout un avenir. — Alors, c'est le recueillement, la méditation grave et féconde. L'âme latine de pureté de Debussy chante son chant le plus beau. Après avoir fermé le passé par un chef-d'œuvre, enfoncé les portes du futur, il s'élève au-dessus du temps, dans l'éternité de la beauté. C'est la maturité radieuse. C'est dans un ciel d'azur, parmi les rayonnements d'une gloire d'or, l'apothéose de *Saint Sébastien*...

NOUVELLE EDITION



La Damoiselle Elue de D.-G. Rossetti

Poème Lyrique
par Claude Debussy



Prix net : 4 fr.

Copyright by A. Durand & Fils 1906

Fac-similé du frontispice de la partition de la *Damoiselle Elue*.

Ce fut pendant un de ces mélancoliques printemps de Rome, aux teintes d'or pâli, que Claude Debussy, en pension à la Villa Médicis, composa sa première œuvre vraiment originale et inspirée : *Printemps* (suite symphonique, 1886), l'évocation mystique et vibrante de la nature où il aimait à se recueillir.

C'est aussi sous l'influence de la campagne romaine qu'il s'éprit de *la Damoiselle Elue*, ce poème de jeunesse de D.-G. Rossetti. La poésie ingénue et tendre du doux Préraphaélite inspira au musicien de pures et frêles mélodies de cristal. Une fraîcheur et une limpidité harmonique sans pareilles posent un voile frémissant de pâleur angélique autour des paroles gracieuses du poète ; et toutes les rêveries ferventes et graves des archaïques y trouvent leur expression la plus idéale et la plus parfaite.

Après avoir terminé à Paris (1887) *la Damoiselle Elue*, Debussy se tourna vers le symbolisme, qui est un peu un préraphaélitisme réfugié sur la terre. Et bientôt apparaissent toutes ces mélodies charmantes où la poésie trouve une illumination intense.

1887 : *les Cloches, Romance*, de P. Bourget.

1888 : *Ariettes oubliées* (*C'est l'extase*, — *Il pleure dans mon cœur*, — *L'ombre des arbres*, — *Chevaux de bois*, — *Green*, — *Spleen*), de Paul Verlaine, et aussi les deux gracieuses *Arabesques* pour le piano.

1890 : *Cinq Poèmes* de Charles Baudelaire (*le Balcon*, — *Harmonie du soir*, — *le Jet d'eau*, — *Recueillement*, — *la Mort des amants*), ainsi que de nombreuses petites pièces de piano un peu hésitantes, mais souvent animées d'une aimable fantaisie (*Réverie*, — *Ballade*, — *Danse*, — *Valse romantique*, — *Suite bergamasque*, — *Mazurka*, — *Nocturne*).

1891 : *Marche écossaise* sur un thème populaire, piano à 4 mains.

1892 : 1^{er} recueil des *Fêtes galantes* de P. Verlaine (*En sourdine*, — *Fantoques*, — *Clair de lune*).

1893 : *Quatuor* pour instruments à cordes.

Avec le *Quatuor*, l'orientation de la musique debussyste change brusquement. Autant dans ses premières années son inspiration avait semblé douce, mélancolique, gracieuse, autant dans ce prodigieux poème que chantent les violons elle se déchaîne impétueuse, ardente, avec une volupté et une passion intenses.

Ce n'est plus la jeunesse mystique d'un Rossetti, c'est la splendeur de l'amour, toute la frénésie parfois brutale des sens, de l'Orient ; l'Orient qui a soufflé dans les veines de Debussy ce vent de vie et d'extase vibrantes ; l'Orient des tziganes slaves qui, dans des poèmes enfiévrés, lui ont montré comment on pouvait sentir, palpiter, vivre, être un homme, enfin...

Le *Quatuor* est peut-être le chef-d'œuvre de Debussy. Jamais, sauf dans des pages splendides du *Martyre de Saint Sébastien* et d'*Ibéria*, il n'a atteint à une telle puissance, à un tel déchaînement de tous les instincts humains. Le *Quatuor* d'ailleurs prolonge en la vivifiant la tradition classique, surtout l'esprit romantique, plutôt qu'il ne les bouleverse. Il est de texture presque régulière et nous présente le développement à peu près cyclique d'un thème générateur avec lequel viennent se fondre de multiples idées musicales qui le transforment et le métamorphosent. De plus, il ne serait peut-être pas téméraire de dire qu'il continue en quelque sorte les derniers quatuors de Beethoven. Tous vibrent, en effet, de l'essence de la passion humaine. Si ceux de Beethoven sont plus secoués par des luttes de sentiment, celui de Debussy par des violences et des extases sensuelles, il y a de commun chez tous un débordement prodigieux de puissance et de fièvre, l'irruption de la vie,

vie d'ailleurs mille fois plus chaude, plus naturelle chez Debussy. Quelle que soit, en effet, l'émotion de ces œuvres ultimes du maître de Bonn, le *Quatuor* de Debussy contient encore beaucoup plus d'humanité. Il en est saturé. L'impulsion est si puissante, le magnétisme en quelque sorte animal est parfois si intense, que l'on se sent traîné violemment dans une arène sanglante où palpirait la démente des luttes ; où les cœurs, les nerfs bondiraient en des spasmes sauvages et des battements fous ; vision que fait jaillir à nos âmes dilatées les pages inoubliables du *Presto*, pages uniques, auprès desquelles toute musique semble terne et insipide.

Là, le développement ne s'astreint à aucune de ces règles étroites qu'imposait la toute puissance de la tonalité ; il suit l'évolution de la passion. Il n'y a que de la passion. Et ce n'est pas là de la névrose romantique : c'est de la musique saine, infiniment saine, jaillie de l'émotion, qui vibre avec le corps dont elle chante les splendeurs. A côté de l'extase mystique de l'*Andante*, c'est la moiteur voluptueuse du *Presto*. L'être, l'humanité tout entière est là, prise sur le vif de ses palpitations, dans son moment le plus haut, le plus intense : l'ivresse de l'amour ; et, grandiose, la musique jette tous les voiles dont s'entourait l'être ainsi transfiguré. Corps et âme, toute leur vibration frénétique y bondit, déchainée, et c'est le rythme, le rythme souple et câlin comme le rythme brutal et sauvage, le rythme qui soulève les êtres, la force magnétique et suprême qui commande jusqu'aux pulsations de notre vie !

Oh ! s'il fallait dire toute la mâle beauté de l'*Allegro* initial de ce *Quatuor*, la tendresse délicate et souriante du *Scherzo* où s'égrènent les pizzicati, la sublimité recueillie et intense de l'*Adagio* d'amour ; s'il fallait chanter toute la frénésie du *Presto* où hurle toute la démente de l'Eros

éternel, quels mots ne faudrait il pas employer ! Des mots faits de sanglots, de triomphe et de folie, des mots faits de sang et de chair, comme des corps entrelacés...

Cette inspiration si forte et si intense reste d'ailleurs presque unique dans l'œuvre de Debussy. Et la même année qui avait vu naître le *Quatuor à cordes* apporta à la musique un joyau délicat et tendre où de nouveau chantait la grâce langoureuse du symbolisme orientalisé : le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*.

Debussy, s'inspirant librement des vers de Mallarmé, transposa en musique la vision gracieuse du poète. Et ce fut le plus exquis bijou qu'ait jamais donné l'inspiration alexandrine. Point de préciosité ; point de mièvrerie. La tendresse qui s'égrène aux notes mélancoliques de flûte, la langueur voluptueuse et fascinatrice qui chante dans la mélodie d'ivresse des nymphes, toute cette émotion intense qui met comme une buée d'amour berceur sur les sonorités frissonnantes de l'orchestre, tout cela fait de cette œuvre quelque chose d'idéal, une fleur intense de rêve, un peu *l'Embarquement pour Cythère* de la musique.

En 1894, ce furent les *Proses lyriques*, où Debussy se révéla un poète délicat et exquis, sans doute influencé par Mallarmé et ses amis, mais riche d'une grâce juvénile et légère, mêlée à la plus frémissante fantaisie.

Bientôt (1898), c'est auprès de Pierre Louÿs, parmi les *Chansons de Bilitis*, visions délicates et voluptueuses de la décadence lumineuse de la Grèce, que Debussy cherche une inspiration d'un alexandrinisme raffiné : et c'est le triptyque charmant : la *Flûte de Pan*, la *Chevelure*, le *Tombeau des Naiades*.

Mais la pénétration musicale des poésies, si originale et transfiguratrice soit-elle, ne suffit plus à Debussy. Il

veut exprimer ce qu'il a lui-même senti et aimé. Et, s'emparant de l'instrument aux mille voix, seul vraiment apte à rendre la complexité des sensations naturistes : l'orchestre, Debussy compose ses trois *Nocturnes* (1899) qui sont peut-être le chef-d'œuvre de l'impressionnisme.

Dans le premier, *Nuages*, la musique est même arrivée à une sorte de pointillisme musical, absolument identique, dans son principe, à celui des peintres. Chaque instrument, isolé, pose dans la vision rêveuse qui se déroule des touches multiples, colorées, qui se fondent en une atmosphère mélancolique et triste, de la tristesse de ces nuages perfides qui voilent à nos yeux la lumière et la vie ; de toute la détresse de ces heures d'amertume et de dégoût, nuages de prostration au ciel de notre bonheur.

Avec *Fêtes*, le sentiment change brusquement. Des tournolements fantasques et capricieux bruissent, jaillissent de tout l'orchestre. Oh ! la joie souriante de ces rondes légères et gracieuses qui sont comme des ondoiements d'esprits dans un ciel de rêve, adorablement bleu...

Et c'est le chant captivant et séducteur des *Sirènes*. L'ivresse aphrodisiaque de la mer, l'attraction voluptueuse des vagues, qui toutes se lèvent comme des torses pour chanter et bercer, toute la féminité calme de la grande courtisane d'azur ondoient en volutes langoureuses, tandis que les voix murmurantes frémissent et fascinent... Mais qui traduira mieux l'impression intense des sons que ces lignes qu'écrivit Samain ?

«... C'était par une nuit de plein été tiède et crépusculaire. Du large, un chant s'éleva, étrange, irrésistible et triste. L'air devint étouffant et lourd, comme si dans l'ombre il pleuvait des roses. Les vagues s'allongèrent silencieusement sur le sable. Un grand frisson passa et toute la mer sembla mourir... Les sirènes s'approchaient... Surna-

turellement belles et pâles, elles souriaient la face renversée dans leurs cheveux... Lentement, avec la nuit, elles se retirèrent, leur chant s'affaiblit, flotta longtemps encore dans la brise... s'éteignit... » ¹.

Enfin, ce fut *Pelléas et Mélisande*, 30 avril 1902... Nous connaissons tous la bien douce et bien tendre histoire de ces deux grands enfants qui s'aiment et dont l'amour fatal entraîne la mort. C'est sans doute un des plus beaux drames de Maeterlinck ; et toute la suavité, tout l'idéalisme lassé du poète y sont répandus. D'événements, il n'y en a point.

Un jour, perdu dans une forêt en chassant, Golaud rencontre Mélisande. Voilà tout. Golaud a un frère : Pelléas ; et, parce que Mélisande est belle, parce que c'est une femme, les deux frères l'aiment. Qui est Golaud ? Qui est Pelléas ? Qui est Mélisande ? Nous ne le savons guère. Mais qu'importe ? Ce sont trois êtres, trois jouets dans la main de la fatalité. C'est elle qui rôde partout ; c'est elle qui sans cesse pousse ces enfants qui vont... et ne savent pourquoi. Tout est noyé dans une sorte de buée crépusculaire, à peine traversée d'une lueur de soleil. Toutes les âmes sont aveugles ; ce sont des choses souffrantes et douloureuses, qui se meuvent dans une atmosphère lourde de pressentiments, d'irrésolution, poursuivant des rêves qu'elles n'achèvent jamais. Il semble qu'autour d'elles plane toujours quelque chose d'infini qu'elles sentent sans comprendre, mais dont elles ont peur. Pauvres êtres incoscients, ils vont au hasard, sans voir... et meurent sans raison...

Cette humanité douloureuse nous est présentée dans des



(d'après Ch. Rochegrosse)

Pelléas et Mélisande
(Acte IV)

suites de visions effacées et lointaines, où rôdent les deux seuls personnages réels du drame : la fatalité et l'ombre.

L'image du destin s'élève des paroles graves et lourdes, de l'atmosphère d'inconscience que répandent la poésie et tous les gestes de ces pauvres êtres tristes. La musique de Debussy se contente de rendre mille fois plus intense et plus expressive l'ombre, que seule la sonorité des mots ne faisait qu'évoquer à peine ; l'ombre des Carrière et des Whistler, l'ombre moite et vivante, qui recule et qui élargit...

Par delà le voile sonore de la musique, repoussés dans un lointain étrange qui leur donne une profondeur et une gravité infinies, les rêves de Mélisande et des deux frères s'estompent en lignes prolongées à l'infini, tels, au crépuscule, les gestes augustes qui semblent se perdre dans la nuit.

Debussy a réussi à créer autour du drame une ombre mouvante, qui se moule à tous les frémissements de la vie et leur donne une signification intense, presque occulte. Tout ce qui est accidentel, dans ce drame déjà si profondément idéalisé, se perd dans l'enveloppe musicale. Il ne reste plus que des traits essentiels, d'une humanité éternelle, des gestes que nous contemplons sans cesse, naturels et simples, mais que la suggestion musicale rend si transparents qu'on sent la présence douloureuse et pure de l'âme. A vrai dire, la musique ne fait là que rendre plus fort un élément qui était déjà enfermé dans la poésie. Mais Debussy a su l'en extraire avec une sûreté et une intensité infinies : il a versé dans ses harmonies une suggestivité, un mystère tels que nous nous trouvons empoignés dans les régions les plus profondes de nous-même, dans ce moi magnétique et inconscient qu'ont révélé tous les poètes symbolistes rassemblés sous l'image mystérieuse d'Edgar Poe.

Si, après avoir été fascinés par ces grands nuages sonores,

nous nous en approchons de plus près, nous verrons qu'ils sont formés d'une infinité de taches successives, derrière lesquelles se dessinent les lignes pures de la déclamation lyrique ; des harmonies graves glissent en froissements recueillis ; parfois une mélodie simple, mais saturée d'expression, est comme une lueur tremblante ; parfois l'ombre s'anime, s'éclaire. Après les suffocations des souterrains, il y a comme une inondation prodigieuse de lumière qui ruisselle aux harpes étincelantes ; parfois les pauvres enfants d'amour ont comme des désirs de passion : des taches fauves d'ivresse et d'exaltation scintillent... et bientôt c'est la mort.

L'ombre s'est refaite, plus opaque et plus funèbre ; l'ombre crépusculaire où prient des tintements de cloches... une ferveur d'infini passe... la chambre où s'envole l'âme de Mélisande s'élargit comme un reposoir, remplie d'anges agenouillés... et l'ombre s'efface, elle aussi, dans des sanglots de harpes...

La suggestion intense de la musique nous a plongés dans une sorte de lucidité étrange, dans un sommeil d'hypnose, pendant lequel la présence d'une réalité suprasensible, évoquée par la poésie, a pu nous effleurer de son angoisse douloureuse.

... Et, quand nous quittons la scène merveilleuse où frémirent ces visions de rêves, émus et encore troublés, il nous semble avoir assisté à un mystère religieux et grave où, par la magie de deux grands poètes, nous avons senti notre pauvre âme d'homme sangloter tout bas dans la nuit...

Dans les trois années qui suivent *Pelléas*, Debussy écrit surtout pour le piano, et il augmente presque à l'infini la puissance et la variété orchestrale de l'instrument, continuant en ce domaine l'œuvre de Liszt.

En 1903, ce sont les trois *Estampes* : *Pagodes*, *Soirée*

dans *Grenade*, synthèse admirable de la féerie nocturne de la ville des Maures, qui introduit l'inspiration ibérique dans notre musique ; *Jardins sous la pluie*.

En 1904, paraissent : *Masques*, croquis ironique du carnaval ; *l'Isle joyeuse*, vision fastueuse où se déploie un vent de joie d'une exubérance prodigieuse. Les *Danses* pour harpe chromatique et orchestre de cordes viennent peu après, et l'année suivante le premier livre d'*Images pour le piano* : *Reflets dans l'eau*, poème de l'agonie de la lumière estompée par l'onde, où chantent trois notes d'une émotion intense ; *Hommage à Rameau*, sarabande large et grave ; *Mouvement*, tournoiement de chatoyantes sonorités.

La même année, les Concerts Chevillard donnent la première audition de *la Mer*, trois esquisses symphoniques.

Avec *la Mer* s'affirme la tendance naturiste qui se glissait chez Debussy. Alors que dans *Sirènes* le musicien nous avait donné une image idéalisée de la mer, il en peint dès lors la totalité frémissante, toute la vie multiple et complexe, et surtout la séduction méditerranéenne et ensoleillée, la pure beauté attique des flots, enfin libérés des tempêtes romantiques obligatoires.

Après *la Mer*, Debussy se sentit désormais complètement maître de lui dans la voie nouvelle qu'il avait entrevue ; et tandis qu'il s'amusait à ciseler des fantaisies d'un dilettantisme par trop raffiné, les trois dernières *Images pour le piano* (*Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Poissons d'or*), il méditait le triomphe splendide d'*Ibéria* (1907).

Ibéria marque l'apogée du naturisme chez Debussy, et de toute sa musique orchestrale. En pleine conscience de son but, en pleine possession de tous ses moyens, dans toute la plénitude d'une maturité radieuse, Debussy a écrit une des œuvres les plus profondes, les plus fécondes de la

musique. S'inspirant du prodigieux génie mauresque qui tisse sous la civilisation espagnole son fond merveilleux de poésie, il a su exprimer, condenser dans trois tableaux prestigieux, toute une race, tout un passé, toute une nature. Il a donné l'expression la plus parfaite de la civilisation méditerranéenne, de l'air, de la joie du midi, du midi le plus passionné, le plus oriental : l'Espagne.

Grâce à une orchestration riche et multiple, d'une maîtrise absolue ; grâce à une construction d'une science consommée qui, d'un seul thème, tire une fantasmagorie mélodique éblouissante ; grâce à une richesse harmonique prodigieuse qui illumine l'œuvre de lueurs sans cesse renaissantes ; grâce surtout à une inspiration sans cesse vibrante, Debussy a réussi à écrire une œuvre unique qui, sans doute, servira d'égide à tout un art nouveau et fécond.

Les *Rondes de Printemps*, la deuxième Image pour orchestre (1909), n'atteint pas entièrement à la plénitude d'*Ibéria*. Un souffle de jeunesse, de gaieté, circule cependant avec une fraîcheur exquise dans ces délicieuses variations (types du développement debussyste) sur le thème de la ronde d'antan : « Nous n'irons plus au bois... »

Gigues, terminées seulement en 1912, mais commencées depuis longtemps, se rapprochent plutôt de l'inspiration immédiatement postérieure à *Pelléas*, et se trouvent être une fantaisie délicatement nuancée, riche en harmonieuses sonorités et en exquises mélodies, comme celle qui s'égrène au hautbois d'amour.

Quelques pièces pour chant jalonnent aussi ces dernières années :

1904 : le 2^e recueil des *Fêtes gâtantes* de P. Verlaine (*les Ingénus, le Faune, Colloque sentimental*) ; *Trois Chansons de France* (Charles d'Orléans, *Rondel* ; Tristan Lhermite, *la Grotte* ; Charles d'Orléans, *Rondel*).

1908 : *Trois Chansons de Charles d'Orléans* chœurs *a capella* (« Dieu, qu'il la fait bon regarder » ; « Quand j'ai ouy le tabourin » ; « Yver, vous n'estes qu'un vilain »).

Cette année 1908 marque une condensation mélodique encore plus intense de l'art debussyste. Quatre ou cinq lignes expressives forment les *Chansons de Charles d'Orléans* si souples, si nettes, si parfaites qu'on ne peut y relever la moindre défaillance. C'est dans ce style merveilleux que furent écrits les *Children's Corner* (I. *Doctor Gradus ad Parnassum*, II. *Jumbo's Lullaby*, III. *Senerade for the Doll*, IV. *The Snow is dancing*, V. *The little Shepherd*, VI. *Gottlieb's cake-walk*), ces pièces si pures, si simples, dédiées à sa fille, illustrations enfantines d'une profondeur d'émotion et de tendresse inoubliable, aux mélodies si pleines de sentiment qu'il semble que chaque note soit lourde d'une larme, ou illuminée d'un sourire, de ces larmes et de ces sourires d'enfants qui font pleurer d'amour, tant ils sont beaux...

Les vieux poètes de France attirent toujours le génie synthétique et clair de Debussy ; et ce sont, en 1910, *Trois Ballades de François Villon* (*Ballade de Villon à s'amye* ; *Ballade que fait Villon à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame* ; *Ballade des femmes de Paris*) et le *Promenoir des deux Amants*, de Tristan Lhermite (I. « *Auprès de cette grotte sombre...* », II. « *Crois mon conseil, chère Climène...* », III. « *Je tremble en voyant ton visage...* »).

Deux fantaisies pour clarinette : *Petite Pièce* et *Rhapsodie*, écrites pour les concours du Conservatoire, et l'« *Hommage à Haydn* » composé à l'instigation de la revue musicale S. I. M. pour les fêtes du centenaire, précèdent encore le *I^{er} Livre de Préludes*, pour le piano (1910) :

I. *Danseuses de Delphes*. Image radieuse des processions sacrées de l'Attique.

2. *Voiles*. Fantaisie écrite (sauf 6 mesures) sur la gamme par tons entiers.

3. *Le Vent dans la plaine*. Curieuse notation descriptive.

4. « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* », d'après le poème de Ch. Baudelaire. (*Fleurs du Mal*.)

5. *Les Collines d'Anacapri*. Vision étincelante de la gaieté napolitaine.

6. *Des pas sur la neige*. Pages désolées où chante, poignante, la mélancolie des vestiges humains qui s'ouvrent béants, comme des souvenirs attristés de vie, au milieu de l'universelle mort.

7. *Ce qu'a vu le vent d'ouest*. Image fantastique où, dans des hurlements farouches que crie le vent des tempêtes, clament les désespoirs des naufragés, et toute l'épouvante de la mer en furie.

8. *La Fille aux cheveux de lin*.

9. *La Sérénade interrompue*. Scène humoristique de la vie espagnole où se retrouve, en forme de marche, un thème d'*Ibéria*.

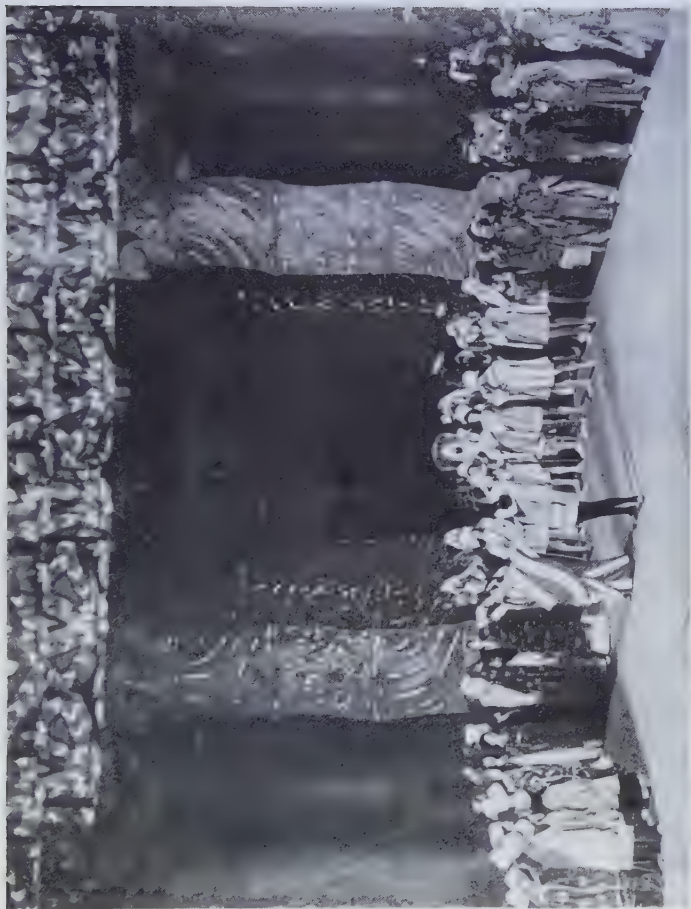
10. *La Cathédrale engloutie*. Evocation saisissante des légendes d'Armorique, de la vieille ville d'Ys engloutie jadis par la mer et qui, d'après les récits des pêcheurs, surgit parfois des flots, à l'aube, parmi les tintements de cloches des cathédrales.

11. *La Danse de Puck*.

12. *Minstrels*. Synthèse magistrale de l'humour anglais.

Quelle que soit la matière qui inspira ces pièces écrites avec une simplicité et une délicatesse de style remarquables, elles apparaissent comme des sortes de croquis pris sur le vif des impressions et des fantaisies qui traversèrent l'esprit si compréhensif et si divers de Debussy.

Enfin, le 22 mai 1911, au milieu des splendeurs de la



(Cliché Bary)

Le Martyre de Saint Sébastien

Acte III

(représenté au Théâtre du Châtelet).

Grande Saison de Paris, ce fut l'apparition du *Martyre de Saint Sébastien*. L'évolution que les dernières œuvres de Debussy laissaient déjà voir trouve son apogée dans ces pages musicales où se synthétisent les grandioses visions de G. d'Annunzio.

L'atmosphère musicale du *Martyre* telle que nous l'a donnée en juin 1912 la Société Musicale Indépendante est une atmosphère unique. Dans cette œuvre improvisée en quelque sorte en un mois, on est dominé par le sentiment d'une maîtrise, d'une perfection inouïe. Il semble que l'on soit transporté dans un univers merveilleux où la pure beauté attique jaillirait de partout, où tout serait grand sans emphase, simple avec profondeur, fort sans brutalité, encore une fois *parfait*. Il n'y a pas d'autre mot pour exprimer cet état grave, noble, parfois extatique, où vous plonge l'audition du chef-d'œuvre. Beethoven est sublime parfois, il exalte, il y a en lui de la frénésie, comme dans le quatuor de Debussy d'ailleurs ; le *Martyre* est *beau* ; et dans ce mot avili par un usage abusif, il faut sentir tout un infini d'humanité idéalisée, tout ce qui fait l'éternité de l'architecture grecque, avec en plus une synthèse intense, saturée d'émotion, une vision d'un raccourci inimaginable qui fait surgir dans une illumination de beauté et magnificence l'essence du christianisme, fondue à la névrose orientale de la décadence romaine. Il y a là un prodige de condensation, une sorte de recreation intérieure de tout un univers ; quelque chose d'immense, de trop beau pour être terrestre, et pourtant la plus grande somme d'humanité que la musique ait jamais exprimée.

Au milieu des fresques somptueuses de d'Annunzio, la musique joue le rôle d'un personnage invisible, mais sans cesse présent, quelque chose d'analogue à la Moïra objectivée des tragédies grecques, et qui s'exprime avec toute la

puissance infinie de l'orchestre. Cette illumination d'une présence intérieure, génératrice de la poésie, est peut-être le but idéal de la musique dramatique. Tout drame poétique est engendré par un sentiment, par une idée mère. Dans *Pelléas*, ce sentiment s'exprimait, ou plutôt était suggéré par la poésie : la musique agissait seulement par influence, en prédisposant à la compréhension, mais n'exprimait rien ou presque. Ici, la poésie donne la vision vitale dans sa totalité et sa complexité ; le rôle de la musique est d'exprimer l'essence de cette vie, l'âme, et d'illuminer par sa révélation l'intérieur du drame. Qui ne comprendra que cette dernière conception s'adapte bien mieux au but et aux moyens et de la poésie et surtout de la musique ?

Cette pénétration de l'essence d'un sentiment a permis à Debussy d'écrire une musique d'une hauteur et d'une simplicité splendides. Les mélodies se répandent en ondes larges et vibrantes, telle la phrase douloureuse du prélude du 1^{er} acte ; les voix chantent des lamentations d'une intensité de désespoir encore jamais atteinte ; les chœurs font entendre librement leur riche polyphonie harmonique.

Dans l'orchestre, les instruments, isolés, donnent toute leur âme unique, sans se perdre en mélanges complexes. Tout procède par grandes et larges lignes, sans surcharge, et l'on est tout surpris de voir chaque chose atteindre à une puissance d'expression dont on l'eût crue incapable.

N'est-ce pas là l'œuvre du seul génie ? du génie le plus grand qu'il puisse y avoir : le génie du Beau ? Après les tempêtes et les emphases romantiques, venues du Nord, Debussy a su faire exprimer à la vieille âme méditerranéenne sa beauté infinie qui dormait dans la poussière de l'Antiquité et de la Renaissance. Sous l'impulsion du génie ardent et vigoureux de d'Annunzio, il a réussi à créer un chef-d'œuvre inégalé, une œuvre de clarté, de lumière et de perfection.

Pour terminer ce coup d'œil trop rapide sur les œuvres de Debussy, il ne nous reste plus qu'à signaler deux œuvres toutes récentes : le *II^e Livre de Préludes* (février 1913) et *Jeux* qui vient de voir le jour parmi la magnificence des ballets russes.

Les 12 préludes qui nous ont été révélés cet hiver continuent assez bien comme inspiration ceux que nous connaissions déjà.

Les uns sont des croquis intensément suggestifs d'émotions naturistes, des visions troublantes et synthétiques d'une nature profondément sentie (*Brouillards, Feuilles mortes, la Puerta del Vino, Bruyères, la Terrasse des audiences du clair de lune*). Le piano, doté d'une puissance d'évocation orchestrale inouïe, surtout dans *la Terrasse des audiences du clair de lune*, fait frémir devant notre âme toute l'essence des paysages.

D'autres sont des rêves délicats et charmeurs, tels : *les Fées sont d'exquises danseuses, Ondine, et Canope*, si dououreusement poétique.

D'autres enfin sont des fantaisies ironiques et colorées où s'amuse une verve d'une finesse rare, et ce sont : *General Lavine — eccentric, Hommage à Samuel Pickwick Esq., Les Tierces alternées* et l'éblouissant *Feux d'artifice*.

La forme de ballet qui inspira Debussy quand il écrivit *Jeux* est une forme très simple, et en somme assez rapprochée de l'idéal ancien des ballets français. Debussy ne cherche nullement à composer un ballet lyrique et expressif, comme est, par exemple, *la Péri* ; — il veut uniquement créer un spectacle charmant, très délicat, où, à propos d'un rien d'intrigue, dans un paysage choisi, genre Watteau ou Corot, de beaux corps se ploient et s'incurvent en rythmes harmonieux. Un ballet, pour lui, ce doit être un plaisir pour les yeux et les oreilles, un divertissement exquis.

où l'on puisse se laisser aller à une douce et voluptueuse rêverie.

Aussi la musique qui convient à cet idéal, c'est quelque chose de léger, de souple, de berceur, avec de beaux rythmes ondoyants et des mélodies entrecroisées comme des guirlandes de roses. Ajoutez, en outre, une atmosphère enveloppante qui dévoile l'âme du lieu et des choses, beaucoup de « gestes » musicaux où semblent s'incruster les attitudes plastiques, et ce sera tout ; quelque chose d'impondérable, un rêve charmant pour la joie des sens... *Jeux* est tout cela ; il l'est avec une intensité extraordinaire... ou du moins il l'eût été si Nijinsky n'avait pas confronté avec la musique de Debussy une réalisation scénique, très intéressante sans aucun doute, mais profondément étrangère à ce que chantait l'orchestre.

Quoi qu'il en soit, si nous nous arrêtons à l'atmosphère pénétrante qui émane de ces pages ultimes du Maître, nous y retrouvons encore, et toujours plus captivante, toute la séduction des œuvres passées, tout ce qui fait le plus pur du génie de Claude Debussy.

... Ainsi trente années de production haute et noble viennent de fuir devant nos yeux. Trente années ! Tout le printemps et l'été d'une vie magnifiée par la lumière de l'Art, riche en moissons fertiles et dorées qui ont apporté aux hommes un peu plus de soleil encore, un peu plus de beauté.

Au dessus des querelles futiles de l'heure, au-dessus des partis et des dissensions d'écoles, si nous nous élevons au plus grave de notre âme ; si elle est assez grande pour saluer et aimer l'émotion, la vie, et tout leur cortège de nymphes d'amour, de douceur et de charme partout où elles ont frémi ; si, vraiment, après avoir voulu comprendre que les



(Clché Otto)

joies les plus grandes, en art comme partout ailleurs, ne viennent qu'à ceux qui ont su les chercher et les accueillir largement, nous sommes sincères avec nous-même; il faut nous incliner avec respect et ferveur devant cette œuvre si étincelante, si radieuse, si tendre, si riche de génie.

Oui, Debussy a du génie. — Il a régénéré la musique ; il l'a imprégnée de la jeunesse d'Orient ; il lui a donné l'air, la lumière et la vie. Il a chanté notre âme française, notre belle âme française depuis si longtemps endormie. Il a su lui donner un renouveau splendide. Il l'a replacée à la tête des races, droit devant l'Avenir, qu'elle accueille les bras grands ouverts. Avec Debussy, la musique s'engage dans une ère nouvelle. Le futur est lié à son nom... Et sans doute, bientôt, nos petits-enfants, enfin reconnaissants, écriront au piédestal de sa gloire les mots enthousiasmés que seuls méritèrent quelques Elus d'entre tous les génies :

« *Tu duco, tu signore, e tu maestro !* »



EDITIONS A. DURAND ET FILS

DURAND & C^{ie}

OUVRAGES THÉORIQUES

DURAND (F.-L.). <i>Petite Grammaire musicale ou principes élémentaires de la musique</i> , exposés par demandes et réponses. Nouvelle édition, revue par GASTON CHOISNEL.	1 »
GUIRAUD (E.). <i>Traité pratique d'Instrumentation</i> .	6 »
D'INDY (V.). <i>Cours de Composition musicale</i> , rédigé avec la collaboration d'AUGUSTE SÉRIEYX.	
<i>Premier Livre.</i>	10 »
<i>Deuxième Livre (Première Partie)</i> .	15 »
ROQUES (L.). <i>Principes de la lecture musicale</i> , 10 leçons, renfermant en abrégé toute la théorie de la musique.	» 50
ROQUES (L.). <i>Principes théoriques et pratiques de la transposition</i> .	1 »

LITTÉRATURE MUSICALE

Ascanio. Notice (la <i>Revue illustrée</i>).	» 50
Déjanire et Saint-Saëns, par E. BAUMANN.	1 »
FervaaL. Etude analytique et thématique, par P. DE BRÉVILLE et H. GAUTHIER-VILLARS.	2 »
FervaaL. Etude analytique et thématique, par ET. DESTANGES.	1 »
FervaaL devant la presse	2 50
Saint-Saëns. Son jubilé, à l'occasion du cinquantenaire de son premier concert, salle Pleyel, 1896, par LINDENLAUB.	1 »
Saint-Saëns. Son cinquantenaire artistique, par BLONDEL.	» 50
Saint-Saëns. Catalogue général et thématique.	6 »
Saint-Saëns. Notice, par C. BELLAIGUE.	» 50
Schumann. L'Art du Piano, traduit par LISZT.	1 »
Tannhauser. Analyse et guide thématique, par ALF. ERNST et ELIE POIRÉE.	2 50
Wagner. Quatre poèmes d'opéras, précédés d'une lettre sur la Musique.	4 »

LIVRETS

Au Jardin de Marguerite. Poème avec chœurs, ROGER DUCASSE.	» 75
Daphnis et Chloé. Ballet, MICHEL FOKINE.	1 »
Déluge (le). Poème biblique, LOUIS GALLET.	» 50
Etranger (l'). Action musicale. V. D'INDY.	1 »
FervaaL Action musicale. V. D'INDY.	1 50
L'Enfant prodigue. Scène lyrique de E. GUINAND.	» 1
Forêt Bleue (la). Conte lyrique de JACQUES CHENEVIÈRE.	1 »
Samson et Dalila. Opéra biblique de F. LEMAIRE.	1 »
Hélène. Poème lyrique de C. SAINT-SAËNS.	1 »
Heure espagnole (l'). Comédie musicale de FRANC-NOHAIN.	1 »
Hippolyte et Aricie. Tragédie de l'abbé PELLEGRIN.	1 »
Nuit persane. Poème d'ARMAND RENAUD.	» 50
Orphée. Ballet, ROGER-DUCASSE.	1 »
Paradis et la Péri (le). Poème d'après LALLA ROOHH. V. WILDER.	» 50

Ces prix sont nets.



3 9001 02790 4427



